

sen beborítják majd az eget. Bevezetőként – Kappanyos Ilona esszéjében vagy éppen nagyobb tudományos apparátussal Schuller Gabriella tanulmányában – közérthetően próbáljuk bemutatni a női olvasat szempontjait. Szabó István írása úttörő módon, a női vezetők jelenlétét és pályáját kutatva tekinti át a magyar színház történetét. Ady Mária a nők reprezentációját vizsgálja Mundruczó Kornél világában. A számot interjúk egészítik ki kő- és független színházi női alkotókkal: Eszenyi Enikővel és a Panodrámá munkatársaival, illetve Sarah Güntherrel. Szilágyi Zsófia Móricz színésznő-ábrázolását elemelve kínál sajátos szempontot egy írói életmű értelmezéséhez. Pető Andrea elméleti gender-vizsgálódást folytat egyetlen előadás, Jeles András

Auschwitz működik című darabja kapcsán. A tánc területről Dienes Valéria életművével ismerkedhetünk meg részletesebben Sebestyén Rita tollából. Kritika-vitánkban két női hozzászólót – egy színésznőt, Söptei Andreát és egy dramaturgot, Gáspár Ildikót – kérdez Proics Lilla.

Hosszan lehetne sorolni a hiányzó témákat. Ezek feldolgozását – az egyes magyar rendezők nőábrázolásától kezdve a női koreográfusok jelenlétéig és történeti hatásáig, a magyar színházvezetők életpályáig, az egyes területek női jelenlétének alakulásáig, az egyetemi képzések, szakok problémáig – mi magunk is szorgalmazni fogjuk. Sőt: várjuk e témában a jobbnál jobb írásokat. Kezdjük el teleírni a fehér foltokat, közös történeteinket.

Szabó István

Nők a színházigazgatói székben

A színház tükröt tart, a tükörben pedig ott vannak a mindenkori társadalmi viszonyok. Nemcsak az előadásokban, hanem a struktúrában, az egész színházi populációban is. Néhány egyszerű számadattal könnyen szemléltethetjük ennek igazságát.

A színházi élet frontvonala, a színpad és környéke nagyjából leképezi a magyar társadalmat. A színészképzésben részt vevők nemi megoszlása csekély mértékben eltér ugyan az országos átlagtól, ennek azonban szakmai sajátosság az oka: a drámairodalom hagyományosan több férfiszerepet kínál, mint nőit. Az arány az 1990 utáni időszakban 45:55 százalék a férfiak javára. Inkább az érdekes, hogyan festenek ugyanezek az arányok a rendezők és a színházigazgatók esetében. Színházi rendezőnek lenni elsősorban férfistátus. Az 1948 és 1990 között a Főiskolán rendeződiplomát kapott 135 fő közül csak tizenöten voltak nők. Az összes diplomás rendezőnek ez mintegy 11 százaléka, ám ez a kevés is nagyon egyenlőtlenül oszlott el időben. 1990 után valamit javult a helyzet: 2007-ig 18 százalékra emelkedett. Miután a szocializmus időszakában az igazgatók többsége a hivatali apparátusokból jött, vagy az ambiciózus rendezők közül került ki, nem csodálkozhatunk azon, hogy kevés női igazgatót láthattunk a színházak élén. Bár más okokból, de így van ez a mai napig is. Az arány számszerűsítésének nincs is értelme, hiszen egyenként felsorolhatjuk majd őket a későbbiekben. Pillantsunk előbb a távoli múltba, hiszen mélyen gyökerező tradícióról van szó.

2012-ben volt 175 éves a Nemzeti Színház. Amelynek ez idő alatt csak férfi igazgatója volt. Nincs tudomásunk arról, hogy bármikor felmerült volna annak az igénye vagy lehetősége, hogy ez ne így legyen. A Nemzeti feladatait, funkcióját sokféleképpen fogalmazták meg az idők során, de az minden korban evidens volt, hogy az ország első színháza. Jelentsen is ez bármit. Privilegizált helyzetét felhasználhatta volna arra, hogy legalább egy-két kivétellel erősítse a szabályt, mely szerint nő nem lehet színházigazgató. A magán-színházak korában, 1949-ig sem merülhetett föl, mert az igazgatói pozíció betöltéséhez magas társadalmi státusz vagy elismert színházszakmai rang szükségeltetett. A művelt, műértő arisztokrata igazgatók bárók, grófok voltak (Bánffy, Festetics,

1. Blaha Lujza
2. Jászai Mari
3. Márkus Emília
4. Feld Irén





2.



3.



4.

Keglevich, Podmaniczky, Wlassics, Zichy), a művész igazgatók pedig írók, tudósok, rendezők, színészek (Ambrus, Bajza, Hevesi, Major, Németh, Paulay, Szigligeti). Mindegyikükhöz férfi-keresztnevet társíthat a művelt olvasó. Ez azonban teljesen megfelelt a mindenkor elfogadott általánosabb mintának – hogy csak egyet idézzünk ide: 1949 előtt egyetlen női kormánytag sem volt. És paradox módon 1949, a vitathatatlan politikai határvonal sem hozott e tekintetben új világot.

A magánszínházak időszakából a *Magyar Színházművészeti Lexikon* (Budapest, 1994) mintegy négyszáz olyan személyt sorol fel, akik többségükben a színikerületi rendszert „működtették” igazgatóként. Közöttük egy tucat nőt, akik vagy férjükkel együtt, vagy annak halála után egyedül, általában rövid ideig, de mégis igazgattak színházat. Igazi vállalkozót nemigen találunk köztük, bár Nagy Paula 1887 és 1891 között négy évig, egészen harmincas éveinek közepén bekövetkezett haláláig saját nevében vezetett egy nem elsőrangú társulatot.

A neves budapesti színházak vezetői között 1945-ig nem akadt nő. A Népszínház megnyitását követő hatvan év alatt a magyar színjátszás olyan csillagainak, mint Blaha Lujza, Jászai Mari, Márkus Emília, Fedák Sári, Bajor Gizi – bár olykor komoly befolyásuk volt a férfi direktorokra –, nem voltak vezetői ambícióik. Ennek szakmai oka nyilván az volt, hogy színésznői létük tágas univerzumot jelentett számukra, sikereik pedig megajándékozták őket a teljességgel. A körülöttük kialakult kultusz védeltséget jelentett, helyzetüknél fogva közelről látták, hogy igazgatónak lenni milyen kockázatos kaland, amibe előbb vagy utóbb mindenki belebukik.

A magánszínházak korában is jelentkeztek azonban olyan művészi ambíciók, amelyek nem találták meg kibontakozásuk lehetőségét a Nemzeti Színház szűkre szabott mezsgyéjén. Akadt néhány igen tehetséges színésznő, aki Budapesten, a kialakult profi infrastruktúra lehetőségeit kihasználva, ugyanakkor az üzleti színház fősodrától mégis távol maradván, megkísérelt színházat alapítani és/vagy működtetni. Elsőként Medgyaszay Vilmát kell megemlíteni, aki saját nevében kabarét és kamaraszínházat is üzemeltetett: 1913-ban átvette a Modern Színpad igazgatását, és két évig Medgyaszay Kabaré néven vezette. Később, 1918-ban és 1945-ben is volt egy-egy rövid életű – sikertelen – próbálkozása, ezek azonban nem ártottak művészi hírnevének. Feld Zsigmond színigazgató lánya, Feld Irén színházvezetői ambíciójához jó alapot jelentett családi háttere és az, hogy kiváló színészi tehetsége a *Színházművészeti Lexikon* megfogalmazása szerint „előnytelen megjelenéssel” párosult. Először 1910-ben szervezett társulatot, pontosabban előadás-sorozatot „Kamarajáték” néven a Zeneakadémián, amely három évig működött viszonylag rendszeresen. A húszas évek második felétől magánszínházakban és a Zeneakadémián gyerekszínházat szervezett. Forgács Rózsi a Thália Társaságban indult 1904-ben, nyilván ennek szellemisége is vezérelte, amikor 1923-tól Kamaraszínház néven kísérleti színházzal próbálkozott Budapesten, amely irodalmi értékű egyfelvonásosokat és gyermekdarabokat adott elő, majd hároméves működés után, 1927-ben megszűnt. Ő maga negyvenegy évesen visszavonult a színpadtól.

1945 után a feudális beidegződésektől lassan megszabaduló országban nagyobb tér nyílt az eddig kiteljesíthetetlen ambícióknak is. Még az 1949-es államosítás előtt jutott vezetői poszthoz például Gáspár Margit, aki 1946-ban a Városi Színházban, majd 1947–48-ban a Magyar Színházban lett művészeti vezető. A Városi Színházban mozit működtetett, és népszerű varietéműsorokat szervezett, amelyek hasznából kistafirozta a háborúban eléggé lerobbant épületet. Kevésbé járt sikerrel a Magyar Színházban, amelyet egy operettszínházi programmal próbált megmenteni a csődtől. Az 1948/49-es évadban Benkó Gyula, Somló István és Tolnay Klári triumvirátusára bízták a Vígszínházat, ezt azonban legfeljebb egy válságos időszak parodisztikus megoldásának minősíthetjük. Hiába „ment jól” a színház, megállíthatatlanul közeledett az anyagi csődje.

Az államosítással vidéken állandó színházak jöttek létre, a budapestiek profilját pedig látványosan megváltoztatták, és új vezetők kinevezésével újraosztották a lapokat. 1949 nyarán Dobi István kormányában megjelent az első női miniszter, Ratkó Anna, s ez jeladás volt a teljes állami szféra számára. Az ötvenes években a színházban is „divatba jöttek” a női vezetők, kinevezé-

süknél ugyanakkor az elsődleges szempont a politikai megbízhatóság volt. Ennek legszebb példája Barta Zsuzsa esete, akit Hont Ferenc ajánlott igazgatónak: moszkvai tanulmányai után 1948-ban, huszonnégy évesen tért haza, és egy év múlva a Madách Színház segédrendezőjéből a színház igazgatója lett. Üstökösszerű tündöklése két évadon keresztül tartott, a színháznak a Hevesi Sándor térre való költöztetésével 1951-ben véget is ért. 1952-ben, talán „érdemei elismeréseként” – Marton Endre és Major Tamás mellett – tárrendezője lehetett Visnyevszkij *Feledhetetlen 1919* című színművének a Nemzeti Színházban, amelyben Sztálin szerepét Gábor Miklós és Rajczy Lajos játszotta felváltva. Barta Zsuzsa szerény jelenléte a magyar színházi életben ezután a hatvanas évek közepéig követhető nyomon.

A nagyváradi illetőségű Simon Zsuzsa viszont másfél évtizedes magyarországi működése után, 1945 és 1947 között a nagyváradi magyar színházban már szerzett vezetői gyakorlatot, a korabeli sajtó valószínűleg túlzó megfogalmazása szerint: Európa első női színházigazgatójaként. Pályáját a Belvárosi Színházban kezdte 1932-ben, Bárdos Artúrnál, és 1949-ben éppen ennek a legendás színháznak – amelyet aztán 1951-ben Katona Józsefre kereszteltek – lett utolsó igazgatója. Ezután néhány évig a Főiskola főigazgatója volt, majd 1957 és 1960 között az addigra már ifjúsági profiljától megfosztott és összevont két színház, a Petőfi és Jókai vezetője lett. Barta Zsuzsa képzettsége szerint rendező volt, de művészi munkássága, nem lévén összesen tíz magyarországi rendezése, megítélhetetlen. Simon Zsuzsa színésznek indult, de 1945 után már keveset játszott, 1948 után viszont annál többet rendezett, tanított és igazgatott. Egészen addig, amíg a fegyelmezett, párthű vezetőre szüksége volt a hatalomnak. Színházai az 1960-as újabb átszervezések áldozatául estek. Ezután két évig, immár ötvenévesen, a minisztériumi apparátusból érkező Szlovák László mellett lehetett főrendező a Fővárosi Operettszínházban. 1962-től a Kazimir Károly nevével fémjelzett Thália tagja volt egészen annak távozásáig, a rendszerváltásig. E három évtized alatt tizennégy szerepet játszott el, és egy előadást rendezett a Tháliában. Aktivitása inkább a tanításban jelentkezett, hat színészosztálya volt a Főiskolán, az utolsó 1984-ben végzett. Több rendezése a Főiskolát és az Irodalmi Színpadot gazdagította.

Gáspár Margit író, drámaíró az államosítást követő évek első menedzserigazgatójaként működött a Fővárosi Operettszínházban. Bár az ő baloldali elkötelezettsége is nyilvánvaló volt, szakmai érdemei nem vitathatók. Eredményesen küzdött az operettjátszás folytonosságáért, sőt a műfajnak nem éppen kedvező viszonyok között megújításáért is sokat tett. 1956. október 30-án egy forradalmi társulati ülésen lemondott. Hiába hívták a következő hónapokban vissza, a forradalmi hevületben ért igaztalan vádak után sem sikereinek színhelyén, sem máshol nem vállalt színházvezetői feladatot. Ötvenegy éves volt ekkor, életének hátralévő harmincnyolc évét az irodalomnak szentelte. „Én végeredményben azt csináltam, amit a tisztességes munkások, akiket kiemeltek, és később visszamentek a munkapadhoz” – nyilatkozta később.

Üdítő kivételként az ötvenes évek női igazgatói közül Duka Margit a diktatúra éveinek elmúltával is vezetői helyzetben maradt. Az eredetileg mozgásművész Duka Margit negyvenévesen, 1949-ben kezdett a Népművelési Minisztériumban a művészetoktatás területén. Innen került 1952-ben az Állami Bábszínház élére, majd két évig a kecskeméti Katona József Színház, aztán újabb két évig a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója volt. Igazán sikeres működése a hatvanas évekre esett, 1961-től nyugdíjba vonulásáig, a Bartók Gyermekszínház vezetőjeként. 1971-ben még részese lehetett a mostoha sorsú együttes állandó játszóhelyhez jutásának a Paulay Ede utcában, ahol aztán az immár Budapesti Gyermekszínház néven működő színház élén Kazán István követte őt a vezetői poszton. Azóta neve és működése méltatlanul feledésbe merült.

A puha diktatúra egyre lazuló keretei között a hatvanas évek konszolidációjának „tudatos káderpolitikája” a várakozással ellentétben nem hozott látványos eredményt. Árulkodó jelzés, hogy 1962 és 1990 között összesen három nő kapott rendezői diplomát. Közülük Kőváry Katalin az egyetlen, aki a rendszerváltás után, 1992-ben magánszínházat szervezett, amely immár húsz éve viszonylag rendszeresen működik a fővárosban. Az ötvenes években végzett rendezőnők közül 1990-ig, három évtized alatt ketten jutottak vezetői helyzetbe, ám mindketten a periférián. 1973 és 1977 között Lovas Edit igazgatta



Bajor Gizi



Medgyaszay Vilma



Forgács Rózsi



Fényes Tamás felvétele

Gáspár Margit



Simon Zsuzsa



Lovas Edit

a Békés Megyei Jókai Színházat, a fővárosban pedig 1977-től 1985-ig Nyilassy Judit volt a Budapesti Gyermekszínház igazgató-főrendezője. Lovas Edit negyvenhat évesen fejezte be igazgatói működését, ezután még rendezett néhány előadást Békéscsabán, további szakmai tevékenységéről nincs adat. Az ötvenhat évesen távozó Nyilassy Juditot Keleti István váltotta az igazgatói székben, s bár szakmai aktivitása nem szűnt meg teljesen, a későbbiekben rendezést már nem vállalt.

Az igazgatói posztok pályázatának bevezetése 1986-ban, majd általánosítása 1992-ben nem serkentette a rendező- és színésznők ambícióit. A főiskolai képzés már említett „egyenletlensége” következtében ekkortájt nemigen volt szakmai pályafutásának zenitjére jutott művész, a pályázatokon nyilván ezért sem jelentkeztek új aspiránsok. Az igazgatóváltások forgószínpadán az elmúlt huszonnégy évben fellépő direktorok elenyésző kisebbsége volt nő, számuk a statisztika szerint az 1, azaz egy százalékot sem érte el. Általánosítani, konzekvenciákat levonni ilyen szerény mintából nem lehet, de a helyzetkép mélyén rejlik okokon érdemes elgondolkodni. Mindegyik eset más, a történetek sem igen vethetők össze, bár néhány esetben lehet az az érzésünk, hogy nincs új a nap alatt.

1993/94-ben a XX. század második felének legnagyobb színésznője, Töröcsik Mari lett részese egy látványos igazgatói kudarcnak, ami a rendszerváltás utáni átrendeződés egyik legfrekvenciáltabb színházához, a Tháliához kötődik. Jogilag sok tekintetben tisztázatlan, gyakorlatában kiforratlan volt a helyzet, és ehhez társult még egy szakmai szempontból nonszensz vezetői szerkezet. Töröcsik Mari ugyanis egy triumvirátus nevében, Schwajda György és Taub János képviselőjében pályázott. Már a Művész Színház néven alakult társulat létrejöttét is ellenséges közhangulat fogadta, a továbbiakban aztán az anyagi nehézségek nem várt eszkalációja és a művészeti program egyenletlensége hamar a kényes egyensúly megbomlásával járt. Egy évad, hat bemutató után bekövetkezett a csőd. A színház fennmaradásának az amúgy is igaztalanul meghurcolt Töröcsik Mari lemondása lett az ára. Mellékesen megjegyezzük, hogy a trió egyik tagja, még a színházvezetői gyakorlattal rendelkező Schwajda György sem lépett a helyére. Töröcsik Mari azóta is keserű szavakkal – és jogos indulattal – emlékszik vissza a történetekre. Későbbi művészi pályáját ez a kellemetlen epizód szerencsére nem befolyásolta.

2000-ben a Veszprémi Petőfi Színház igazgatójának, Vándorfi Lászlónak második ciklusában a folyamatos bizonyítási kényszer miatt felpörgő eladósodás folytán a színház fizetésektelen lett. Emiatt hosszú munkajogi csatározást követően felmentették, és a vezetéssel a pályázat lebonyolításáig Kolti Helgát bízták meg. Aki aztán, a szakmai bizottság javaslatával ellentétben (akárcsak majdnem tíz évvel korábban Vándorfi), meg is nyerte. A harmincöt éves, vezetői gyakorlattal nem rendelkező színésznő, akinek rendezői ambíciói sem voltak, sokak szerint politikai kapcsolatai révén lett befutó az erősebb szakmai felkészültségű pályázókkal szemben. Kitöltötte megbízatását – a hosszabbítás persze szóba sem jöhetett. Mindamelllett az utódja által kezdeményezett pénzügyi vizsgálat, majd Kolti Helga fegyelmije és megrovása korántsem ritka a vezetőváltások sorában.

Darvasi Ilona története a *self made man* menedzser-igazgató Magyarországon nem tipikus esetét is szemlélheti. Az eredeti végzettsége szerint könyvtáros-népművelő szakos Darvasi (aki Nemcsák Károly felesége) a rendszerváltás után megbomló korábbi struktúra kárvallottjaira építve 2000-ben alapította meg a Turay Ida Színházat. A színházi szempontból ellátatlanná vált települések igényeinek kielégítésére társulatba szervezte a profilváltások során háttérbe szorult jó nevű színészeket, rendezőket. A Déryné Színház példájára, igazi konkurencia nem lévén, népszerű darabokkal rentábilis működést produkált, és nagyban segítségére volt a Soproni Petőfi Színháznak abban, hogy az anyagi támogatás jelentős csökkentése mellett se menjen csődbe. 2007-ben Darvasi Ilona lett a Petőfi Színház igazgatója, és a formálisan nem, de tartalmilag mégiscsak létrejött perszónalunió mindkét színház helyzetét stabilizálta. Darvasi Ilona 2012 tavaszán, miután személyi kérdésben összekülönbözött a fenntartóval, lemondott soproni megbízatásáról, ugyanakkor a Turay Ida Színház pozíciói Nemcsák Károlynak a József Attila Színház élére történt kinevezésével a fővárosban erősödtek.

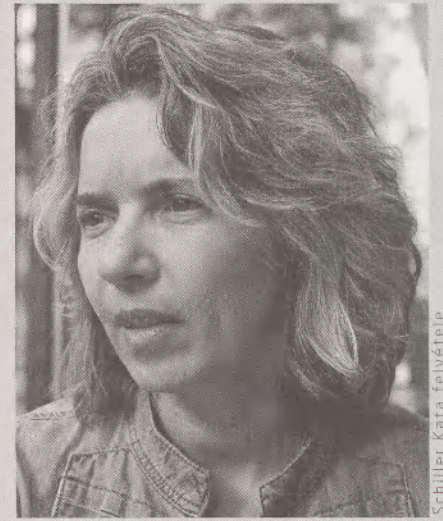


Schiller Kata felvétele

Bozsik Yvette



Kővári Katalin



Schiller Kata felvétele

Bányai Edina

Eszenyi Enikő 2009-ben a nagy hagyományú társulat erős támogatásával foglalhatta el a Vígszínház vezetői posztját. A folytonosság jegyében született megoldáshoz Eszenyi szakmai munkája, a Főiskola befejezése óta tartó társulati tagsága és tucatnyi sikeres rendezése a Vígben jó hátteret biztosított. Annak ellenére, hogy Eszenyi nem rendelkezett vezetői gyakorlattal, nyilván a kiváló menedzsmentnek is köszönhetően a színház zökkenőmentesen élte meg a váltást. Az első etap lejártával várhatóan újabb öt évre kap majd lehetőséget.

Zimányi Zsófia a Budapesti Fesztivál Kht. élén eltöltött igen eredményes évtized után pályázta meg és nyerte el a Thália Színház igazgatói tisztségét. Vezetői megbízatásának félidejében sem járt, amikor lemondott posztjáról. Távozásának oka a fenntartóval kialakult konfliktusa volt, ennek konkrét tartalma azonban nem ismert.

A teljesség kedvéért megemlíthetnénk még mindazokat, akik az elmúlt időszakban kisebb színházaknál töltöttek be vezetői posztot, vagy társulatszervezésben jeleskedtek (Dávid Zsuzsa, Frank Ildikó, Szabó Ágnes, Lábán Katalin, Bozsik Yvette, Szabó Réka). És semmiképp sem szabad elfeled-

keznünk a vidéki bábszínházakról, amelyek ha kisebb volumenben is, a társulatos repertoárszínház működésének sémáját követik. 1990 után több is alakult, így ma már tizenegy hivatásos bábszínház található az országos színházi térképen. A tizenegy intézmény közül jelenleg négynek nő az igazgatója. Ez az egyharmados jelenlét mindenképp biztató a jövőre nézve.

Két neves szabadtéri színház igazgatója nő: Bán Teodóra (Szabad Tér Színház) és Bányai Edina (Szegegyi Szabadtéri Játékok). Az utóbbi leváltásának körülményei nem sok jót ígérnek.

Kappanyos Ilona

Enyim lesz en ő

A NŐI OLVASAT ÉS A SZÍNHÁZ

1985-ben Alison Bechdel, a feminista képregényíró egy karateedzés során vitába keveredett a nők médiareprezentációjáról. Azt állította, hogy a nők jelenléte a médiában nem kielégítő, míg ellenlábasa, Elisabeth Wallace szerint a médiajelenlét a fikciós műfajok esetében nem mérhető, ezért a reprezentációbeli egyenlőtlenség, ha jelen van is, nem bizonyítható. A vita megoldására Bechdel megalkotta a később róla elnevezett tesztként elhíresült elméletét. A Bechdel-teszt értelmében ha egy narratív média-termék eleget tesz a következő három kritériumnak, akkor nagy valószínűséggel reprezentál női álláspontot és véleményt. Mindössze annyi szükséges, hogy a mű (film, regény, sorozat, dráma) során

1. két női szereplő
2. beszéljen egymással,
3. és a téma ne egy férfi legyen.

Ez önmagában nem tűnik nehéznek: minden női olvasó tudja, hogy a saját élete eleget tesz ezeknek a feltételeknek, és minden férfi olvasó sejti, hogy az általa ismert nők minden bizonnyal szóba állnak egymással. Ennek ellenére a tömeg- és elitmédiá termékének jelentős hányada siralmasan elbukik ezen a teszten. Lehetséges, hogy nincs bennük két női szereplő (mint a *Star Wars* vagy Shakespeare *A viharja*). Ez tökéletesen indokolt, hogyha a mű szándékolatlanul kizárólagosan férfiközösségben, például börtönben, kaszárnyában vagy egy szerzetesrendben játszódik. Ha azonban a mű társadalmi közege megengedné a nők jelenlétét, de mégsem szerepelnek benne, vagy egy férfiközösségben csak egyetlen